

学苑・日本文学紀要 第九一五号 五九〇六八(二〇一七・二)

# 歌舞伎「鳴神」上演史にみる伝統文化のアクチュアリティ

——ロシア・新劇・石川淳——

東 晴 美

## 一 伝統文化のアクチュアリティ

本稿で取り上げる歌舞伎の作品「鳴神」は、現代でもたびたび上演される人気演目の一つである。ストーリーがわかりやすく、歌舞伎の様々な様式性がバランス良く含まれており、江戸時代に生まれた伝統芸能である歌舞伎の特色を感得するのにふさわしいため、学生向きの歌舞伎鑑賞教室でも取り上げられている。

伝統的な日本文化を解説しようとする時、それが生まれた時代の古さ、そして長きにわたって継承され続けた点が注目される。「鳴神」の場合も、初代市川団十郎が手がけ、代々の団十郎によって継承され、歌舞伎の代表的な演目である「歌舞伎十八番」の一つとして現代に至っており、作品の初演の古さと今日に至るまでの息の長さも作品の特徴とされている。

伝統文化が現代に遺された理由を考える時、現代の審美眼からみた作品の素晴らしさと同時に、作品が継承された理由にも目を向ける必要がある。歌舞伎の場合ならば、江戸時代から今日に至るまでに数多くの作品が初演されたが、傑作、駄作を問わず多くが淘汰された。その中で、初演よりのちの時代にも再演される意義が見いだされた作品が遺された。これらの作

品が伝統文化としての歌舞伎を支えている。そして、たとえ上演が絶えた作品であっても、今日的意味が見いだされる場合、それを復活する技法を有しているのも伝統文化の力である。従って、伝統文化について考える時、作品の初演の状況や現在の再演の状況だけではなく、その間に時代のどのような要請に应运えてきたのかを明らかにしてこそ「伝統」の意味が明らかになる。人に人生があるように、歌舞伎作品にもその作品の誕生から今日に至る人生がある。生まれたままの姿ではなく、時代の影響を受けて変化しながら、それぞれの時代を生きてきたのである。

現在、劇場で観ることができる歌舞伎「鳴神」は、江戸時代中期(十七世紀後半)初代団十郎が初演し、二代目団十郎が完成させたものが江戸時代を通して上演された。七代目団十郎によって「歌舞伎十八番」の一つとされた。しかし、幕末の八代目の上演を最後に六十年近く上演が絶え、明治四十三(一九一〇)年に二代目市川左團次によって復活された作品である。この復活上演の背景についてはすでに、拙稿で論じた<sup>(1)</sup>。そこでは、左團次のヨーロッパ演劇視察旅行と、帰国後の自由劇場における小山内薫との新劇活動、当時の自然主義文学の潮流と「鳴神」の復活上演との関係を明らかにした。本稿では、明治四十三年の復活上演以降、「鳴神」のロシ

ア興行、歌舞伎役者の新劇との交流、そして石川淳の小説「鳴神」との関わりについて明らかにし、大正、戦前、終戦直後の「鳴神」がもっていたアクチュアリティについて考察する。

## 二 海を渡った「鳴神」

昭和三（一九二八）年、二代目市川左団次はソ連に招聘されて歌舞伎史上初めてのヨーロッパ公演を行った。この時に上演された演目の一つが「鳴神」である。ソ連公演のきっかけは、小山内薫が昭和二年十一月にソビエト連邦建国十年祭にあたって、対外文化連絡協会の招待を受けて訪ソした折、日本の歌舞伎の招聘をもちかけられたことによる。既に明治四十年に欧州演劇視察旅行の経験のある左団次は、帰国直後から海外公演の希望を抱いていた。<sup>(2)</sup>それから約二十年の間に左団次を取り巻く環境や、ヨーロッパの演劇事情においても様々な変化があった。

まず、左団次に関しては、父である初代左団次から譲り受けて経営していた明治座を大正元（一九一二年）に新派に売却し、松竹の専属俳優になるという大きな変化があった。明治座の存在は、西欧演劇から学んだ様々な試みを歌舞伎の世界で展開することを可能ならしめた劇場であった。その一方で、明治座を運営し、多くの俳優を養うのは大きな負担でもあった。松竹の専属となることは、それまでの自由な演劇活動とは異なり、松竹の意向に従わなければならないことも多々あった。たとえば、自由劇場とのかけもちは大正期に入って次第に間遠になっていく。

しかし松竹の専属になることはマイナス面ではなかった。欧州視察旅行以前は、歌舞伎役者としての評価が決して高い方ではなかったが、松竹の専属になることにより高い技量の俳優との共演によって次第に歌舞伎

役者としての評価が高まった。また、松竹の後押しによって実現した試みもあった。たとえば、大正十一（一九二二）年十月京都知恩院での野外劇「郷土史劇 織田信長」では、十万人の人々が知恩院の境内を埋め尽くすほどの大反響であった。左団次は欧州演劇視察以降、新劇のみならず、歌舞伎の上演でも多くの文学者や芸術家と交流をして新たな試みに挑戦しており、この野外劇も大正期に論じられた民衆演劇論を背景にしている。<sup>(3)</sup>松竹の専属になることが大規模な挑戦を可能にしたともいえる。歌舞伎の初の海外公演もその挑戦の一つなのである。

ヨーロッパにおいても、歌舞伎を受容する土壌が、深く広く醸成されていた。川上音二郎と貞奴や、ロダンを虜にした花子がヨーロッパを巡ったのちも、多くの旅芸人や剣劇の俳優がヨーロッパで日本の演劇を紹介した。<sup>(4)</sup>ヨーロッパではこれが歌舞伎役者による歌舞伎かどうかを厳密に問わず、ジャポニスムの流れで受容していた。しかし、十九世紀末から二十世紀初頭には、能、狂言、浄瑠璃、歌舞伎の作品が翻訳や重訳によって紹介された。たとえば一九〇〇（明治三十三）年に「菅原伝授手習鑑」四段目「寺子屋」と「朝顔日記」がドイツ語訳されている。翻訳だけではなく、実践においても一九〇七年に「寺子屋」がドイツで上演された。また、「朝顔日記」はチェコ語に重訳され、一九二九（昭和四）年にイジー・フレイカ（Jiri Frejka）の演出で上演された。<sup>(5)</sup>ラインハルトは一九〇五年「真夏の夜の夢」で廻り舞台を、一九一〇年には「スムルーン」で花道を使用している。これらはいずれもヨーロッパの新しい演劇の実践に取り入れられたものである。

同じことはロシアの演劇においても行われた。ドイツで「寺子屋」が上演された一九〇七年に、ロシアでもメイエルホリド訳で「テラコヤ」が上

演された。マイエルホリドは、一九一〇年に「ドン・ジュアン」で歌舞伎の黒衣の役割を黒人の子供に演じさせたり、一九二四年に「DE」で円形舞台上に廻り盆を取り入れたり、一九二五年の「ブブス先生」で円形舞台と廻り盆に加えて上手下手ともに手すり付きの花道を取り入れた。これらのヨーロッパにおける日本の伝統演劇への関心は、新しい表現を求めるために参照された京劇やインド舞踊など非西洋の表現の一つと考えられる。

このような西洋での新しい演劇運動に取り込まれた歌舞伎ではなく、日本で上演されるとおりの歌舞伎を紹介しようとする機運も醸成されつつあった。たとえば、フランスで一九二七年に上演された「修善寺物語」はその一例であろう。「修善寺物語」は、明治四十四（一九一）年、岡本綺堂が筆をふるい、二代目左団次によって明治座で初演された新歌舞伎である。新歌舞伎とは、従来の歌舞伎専門の座付き作者ではなく、西洋の文学や演劇理論の影響を受けた作者による作品を、近代的な演技や演出で、歌舞伎の様式をふまえて上演するものである。大正から昭和にかけては、特に二代目左団次が積極的に上演し、新たな観客の支持を獲得していた。この作品がフランスで上演された時には、大使館を通して衣装や舞台装置に関する問い合わせが左団次にあつた。<sup>(6)</sup>フランスでの舞台写真を見ると、主人公の夜叉王は着物に烏帽子をつけており、舞台も忠実に再現しようとし



図1 ジェミエの夜叉王  
(松居桃楼『市川左団次』  
武蔵書房、213頁)

ていることがわかる。

ロシア（ソ連）においては、一九二七年一月に、レニングラードの国立アカデミー・ドラマ劇場で、ラードロフの演出によって「織田信長」が上演された。本作の演目の選定の理由として、本作の翻訳を手がけたソ連の東洋学者コンラッド (Konrad, Nikolay Iosifovich) は、「本来であれば、近松ものあたりをロシアに紹介したいが、日本の歴史・伝統や国民性などを知らないといわからないので、今のロシア人にもわかりやすい歴史・政治劇である岡本綺堂の『信長』を選んだ」と述べている。<sup>(7)</sup> この「織田信長」も、大正四（一九一五）年に岡本綺堂が発表し、大正七年に左団次が上演した「増補信長記」である。西欧演劇視察旅行時には、ほとんど知られていなかった左団次も、一九二七年のヨーロッパでは左団次が演じた作品を通して知られるようになったようである。

このように日本側、ヨーロッパ側のどちらにおいても、歌舞伎の海外公演の機が熟したところでの左団次の訪ソ公演であった。当時の様子は、直後に出版された『左団次歌舞伎紀行』<sup>(8)</sup>に詳しい。予定された演目は、江戸時代に初演された伝統的な演目、岡本綺堂の新歌舞伎、舞踊劇とバランス良く構成されている。一方、上演が準備されながら、稽古をみたロシアの関係者からわかりにくいという理由で上演されなかった作品もあった。<sup>(9)</sup> 其中でモスクワ第二芸術劇場、ボリシヨイ劇場、レニングラードの三つの劇場全てで上演された唯一の演目が「鳴神」で、公演回数も「忠臣蔵」をおさえて一番多い十二回であった。「鳴神」は別稿で論じたように明治になって近代的な解釈で復活上演された作品である。また、「忠臣蔵」もソ連公演前の大正十三（一九二四）年に左団次が研究会を行っている。原作の浄瑠璃の本文に立ち返り、江戸時代に連綿と上演され続けた名優の演技

や演出を分析し、長い上演史の中で付け加えられた演技の中で原作と矛盾するものは捨て去り、より効果的なものは復活させた。このように伝統的な演目も、近代人として再検討された作品として、訪ソ公演の演目にエントリーされたのである。

公演に先立って秋田雨雀は、資本主義を象徴する歌舞伎のテーマは受け入れられないのではないかと予想したが、公演は大成功で、連日の大入り満員であった。特に、ナレーション的な義太夫節と俳優のセリフのコーポレーションといった音楽の使い方、舞台監督なしに集団的にまとまりをみせる演出などの表現方法に関心が寄せられた。またエイゼンシュテインは演劇美学とトーキー映画の関係などに刺激を受けた。そして、歌舞伎が西洋の演劇や映像に影響を与えただけではなく、歌舞伎俳優たちもまたソ連滞在で多くのことを得た。このことは、「鳴神」の上演史にも新たな局面をもたらすことになる。

### 三 歌舞伎役者の新劇活動と「鳴神」

明治四十三年に二代目左団次によって復活した「鳴神」は、二代目左団次存命中は他の役者が主人公の鳴神上人をつとめることはなく、昭和十五(一九四〇)年に左団次が没するまで、いわゆる「左団次の鳴神」であった。その唯一の例外が、河原崎長十郎が鳴神上人をつとめた昭和十二年の前進座の上演であった。

前進座は、河原崎長十郎と中村翫右衛門が中心となって昭和六(一九三二)年に創立した歌舞伎の劇団である。歌舞伎と新劇の交流や左翼運動については研究がすすみ、次々と成果が発表されている。<sup>(12)</sup> 歌舞伎と新劇の関係についてはそれらの成果に譲り、本稿では、「鳴神」という作品の人生

に関わる部分に絞って述べる。

明治以降、新派、新劇、オペラ、映画と西洋の表現が導入された。その草創期には、俳優の演技術はもちろん、舞台装置などもふくめて歌舞伎が欠くことのできない存在であった。<sup>(13)</sup> また、草創期の新たな舞台メディア、映像メディアにおいて、集客力を高めるという興行的な側面でも歌舞伎は重要な役割を担っていた。<sup>(14)</sup> 新劇に関しては特に二代目左団次の功績が大きい。新しい舞台メディアの俳優育成のために、明治期末から坪内逍遙の文芸協会の演劇研究所や、帝国劇場附属技芸学校などがあった。左団次自身も欧州演劇視察で滞在したイギリスで三週間ながら演劇学校に通い、表情術、発声術を学んできた。それを弟子たちに指導したのである。歌舞伎俳優の身体表現を捨て、新劇のための新しい身体表現を伝授できたのは、歌舞伎の身体を知悉した俳優としてイギリスの演劇学校で学んだ左団次なら<sup>(15)</sup> でのことである。

河原崎長十郎(一九〇二―一九八一)はこのような左団次の劇団に参加した俳優であった。大正十四(一九二五)年、河原崎長十郎は村山知義、舟橋聖一とともに心座を立ち上げる。両者を結びつけたのは、小山内薫である。その後河原崎長十郎は、訪ソ公演に同行した。モスクワ興行中、河原崎長十郎はエイゼンシュテインと交流し、<sup>(16)</sup> 四、五百人収容の労働者クラブでも歌舞伎についての話を求められる。長十郎は労働者と芸術家の関係を役者として肌で感じ取って帰国した。また長十郎は、レニングラードのメイエルホリド座にて「トラストD・E」を観劇し、帰国後の昭和四(一九二九)年に心座で「メイエルホリド座で見た演出を口写しにした台本によるもの」で上演した。<sup>(17)</sup> この頃に村山知義はプロレタリア演劇をより明確に標榜するようになる。これがもとで舟橋聖一は退団して心座は解散する。



心座のメンバーは、大衆座を経て市川猿之助が主催する春秋座に参加する。この春秋座に河原崎長十郎に加えて、市川左升と市川荒次郎が参加している。市川左升は、明治座時代から四歳の二代目左団次と苦楽をともにしてきた役者である。市川荒次郎は左団次の従兄弟である。二人は左団次がめざす歌舞伎と新しい演劇を支え続けた役者だ。左団次のもとから二人が去ったのは、左団次が松竹の専属になったことにより、明治座時代に二人がつとめていた役割を松竹の俳優が受け持つようになって、左団次一座の鉄の結束に揺らぎが出たからである、とも言われている。左団次から二人が離れることに左団次は大いに落胆した。しかし、猿之助が春秋座結成の時に、長十郎、左升、荒次郎が左団次のもとを去るにあたり挨拶に来た時には、お互い劇界のために力を尽くそうと語り合ったとされている。<sup>(18)</sup>この春秋座も猿之助の松竹復帰により解散となる。そこで残された河原崎長十郎らが創設したのが前進座である。

前進座発足にみられたように門閥主義によって劣悪な環境におかれる大部屋俳優たちの労働条件の改善と、よりよい芸術表現を車の両輪として標榜したことは、河原崎長十郎が訪ソ公演の折に労働者と演劇の密接な関係を経験したことの延長にあるものだ。前進座のレパートリーは、「現代人の生活感情に触れた現代劇と、卑俗に陥らない飽くまで芸術味豊かな而も理解され易い通俗的な大衆劇、並びに埋もれた古典の復活、或ひは歌舞伎の名作の再吟味、再認識に依る之れが歪められざる正しい良心的な演出」と<sup>(19)</sup>される。新作や歌舞伎の門閥主義を暴露して糾弾する作品だけでなく、古典に対しても継承のみで現代人として作品に向き合おうとしない現状を打破しようとした。このように古典に取り組む姿勢は、袂を分かったとはいえない二代目左団次の終始一貫した演劇人としての姿勢に通底するものである。

この前進座の古典歌舞伎のレパートリーの 하나가「鳴神」である。平成八年に没した前進座の女形嵐芳三郎は、昭和十二年に前進座が「鳴神」を手がけてから、平成五年までの間に一〇〇〇回公演を超えた「鳴神」を劇団の財産と述べる。<sup>(20)</sup>左団次による「鳴神」の復活以後、昭和十二年にはじめて左団次以外で鳴神上人をつとめた河原崎長十郎は次のように述べている。

（引用者注 二代目左団次の鳴神は）幾分覚えて居りますが、左升さんにお願ひして稽古を見て頂きました。（略）／大体高島屋さん（引用者注 二代目左団次）の真似をしてゐるのです。高島屋さんの演り方を無理に変へようとしたのではなく、皆さんのお指図によつて、出来るだけ大まかな味、古典の色と香を漂はせようと試みた訳なので、工風<sup>くふう</sup>だけは色色やつて見ましたが、その成果に就いては甚だ忸怩たるものがあります。<sup>(21)</sup>

河原崎長十郎は、左団次劇団に参加している時に「鳴神」にも坊主役として出演しており、左団次の鳴神上人をそばでみていた役者であった。しかし、長十郎が鳴神上人をつとめた時は、盲目的に左団次の鳴神を継承するのではなく、左団次の演技を尊重しつつも河原崎長十郎としての新しい工夫で鳴神上人を演じようとしていることが、右の芸談からうかがえる。演技技法の伝承のみに力を注ぐのではなく、古典に命を吹き込もうとする左団次の姿勢を伝承した鳴神上人なのであった。

#### 四 戦後の「鳴神」上演史と石川淳「鳴神」

第二次世界大戦後の歌舞伎の公演は、GHQの検閲を受け、戦火を免れた東京劇場などで上演された。そんな中、昭和二十（一九四五）年十一月、帝国劇場で「鳴神」が前進座によって上演される。「GHQの検閲では

「鳴神」は邪教を否定し女性の勝利をうたうヒューマンな芝居であるとの評価であった<sup>(22)</sup>。この公演は、フランスの抵抗劇、ジャン・リシャール・ブロック作「ツーロン港」との二本立てであった。前進座が歌舞伎だけでなく多様なジャンルの演劇をレパートリーにしていることは既に述べた。

この時のパンフレットの表紙は「ツーロン港」をイメージさせる、民衆が拳をあげて集う姿のある、六頁のパンフレットで「鳴神」の解説は一頁である。「鳴神」という作品が、抵抗劇とともに人々の前に再び現れたのである。そもそも二代目左団次が明治に復活上演した時から、作品は鳴神上人が体现する宗教的権威と朝廷の国家的権威の対立と評されていた。このような「鳴神」という作品が持つ近代以降のイメージは、戦後の最初の「鳴神」の上演が「ツーロン港」との二本立てであったことと矛盾がない。

ところが、その後の「鳴神」の上演は二代目左団次から河原崎長十郎へ受け継がれた系譜とは別に、市川団十郎系も手がけるようになる。前進座は、帝国劇場で昭和二十年十一月二十四日から十二月二十日までの公演を終えた後、年明けの昭和二十一年一月から十月まで「鳴神」の地方巡業に出る。その間の昭和二十一年九月、東京劇場で九代目市川海老蔵（後に十代目市川団十郎）の鳴神上人で「鳴神」が上演される。前進座の「鳴神」



図2 「ツーロン港/歌舞伎十八番鳴神」  
(早稲田大学演劇博物館所蔵  
08295-30-1945-12)

と伝統的な市川家の「鳴神」という二つの「鳴神」が生まれた<sup>(23)</sup>。明治の名優九代目団十郎没後、市川宗家団十郎不在の中で、二代目左団次によって復活した歌舞伎十八番は、再び市川宗家の作品として記憶されるようになる<sup>(24)</sup>。

戦後の前進座は、いくつかの班に分かれて全国を巡演する。都市部の劇場がほぼ壊滅状態であったために学校を中心に地方を巡演した。さらに工場などからも声がかかり、重工業、製糸工業、製鉄所、造船所、セメント工場、機械工場の労働者を相手に、地元や会社の演芸場や公会堂、学校の体育館、鎮守の森の神楽堂などでも、「鳴神」や翻訳劇などを上演した。

昭和二十三年七月には、東京勤労者演劇協同組合、昭和二十四年二月には、大阪勤労者演劇協会、いわゆる労演が発足して前進座の共同鑑賞会が始まる。全国の労演の支援によって全国くまなく公演を行うようになる。都市部の松竹系による市川宗家の「鳴神」は観ることができなくても、前進座の「鳴神」は地方にまで拡がっていった。

この時期、石川淳は小説「鳴神」を昭和二十九年三月号『新潮』に発表、同年九月に小説集『鳴神』(筑摩書房)に収める。歌舞伎の「鳴神」では、自らの願いを聞き入れない朝廷に反発した鳴神上人が雨を降らせない行法を行う。この行法を破るために朝廷から遣わされた絶間姫が色仕掛けで鳴神上人を堕落させる。ところが石川の「鳴神」には、鳴神上人も絶間姫も登場しない。近年の近代文学の研究では、石川の「鳴神」と歌舞伎「鳴神」の関係について分析が試みられている<sup>(25)</sup>。石川淳が戦中に江戸文学に「留学」していたこと、初代団十郎の「源平雷伝記」<sup>なるかみ</sup>の影響を受けているとの指摘もある。石川が昭和二十八年から二十九年にかけて発表した「鷹」「珊瑚」とともに、「鳴神」は革命小説とされる。小説「鳴神」には、組合の

指導者ヨモ、資本家のオヤヂ、オヤヂの運転手でヨモに影響を受ける主人公の柿夫が登場する。重松恵美氏は、歌舞伎「鳴神」の鳴神上人の帝への反逆行為が組合の指導者ヨモに、鳴神上人が絶間姫への煩悩に煩悶する姿が主人公の柿夫に、鳴神上人の墮落した姿が資本家のオヤヂに反映されると分析する。しかしこれらの先行研究に欠けているのが、戦後昭和二十年代の「鳴神」の上演状況への考察である。それを考慮するならば、自ずと石川淳が「鳴神」をタイトルに選んだ意味が浮かび上がってくる。前進座の「鳴神」と石川淳を直接結びつけるエピソードを筆者はまだ知らない。しかし前進座は、学校や地方への精力的な公演で昭和二十三年に朝日文化賞を受賞し、昭和二十四年に座員約七十名が集団で共産党入党し、昭和二十七年には幹部の役者である中村翫右衛門が北海道の小学校での公演で妨害にあい逮捕されるなど劇評欄だけでなく三面記事をもにぎわす出来事を次々と起こしている。小説「鳴神」の読者は前進座の「鳴神」と結びつける状況である。

中村翫右衛門の逮捕や中国亡命の出来事は前進座の経営を逼迫させた。苦境の中の昭和二十八年、前進座は中国を題材とした「屈原」と「鳴神」で名古屋の新歌舞伎座に出演する。この時河原崎長十郎は「中日貿易が国民の要望的である時、新中国ギ曲「屈原」で観客を湧き立たせている。形式化した歌舞伎に、鳴神のリアリズムをもとにした空想たくましい演出で、民族文化の生彩をよみがえらせる」と述べている。歌舞伎「鳴神」の内容が左翼思想を体现する内容ではないとする批判はあっても、観客は楽しんでおり、長十郎自身も新しい演劇運動と連動し生き生きとした歌舞伎をめざす劇団を象徴する演目として「鳴神」を位置づけている。したがって昭和二十年代の労働組合と資本家を描いた小説を書いた石川淳が、タイ

トルに「鳴神」を選んだとき、そのイメージを提供したのが市川宗家の「鳴神」だけではなかったことは明らかである。

戦後の「鳴神」は、市川宗家が代々受け継いだ伝統的な演目とは異なる意味とイメージが付与されていた。石川の「鳴神」というタイトルは、もともと「鳴神」がもっているアナキーな思想だけでなく、それを歌舞伎の「形式化」からすくいだし、労働闘争の現場を鼓舞する芝居にしようとした前進座の試みをも想起させる。まさに、「同時代演劇」として伝統演劇はアクチュアリティをもっていたのである。

## 五 おわりに

歌舞伎「鳴神」は、伝統的な演目として以外の、作品の人生を歩んできた。そんな中、昭和二十四年に小説家・劇作家で、農民運動に関わる共産党の国会議員の高倉輝が前進座の「鳴神」に改変を加えた。絶間姫は実は農民の娘という設定で、結末で鳴神上人の行法の注連縄を鎌で切るという演出である。これについては、「あまりにも歌舞伎という古典芸能のあり方を無視しており、歌舞伎十八番と称するのがはばかられるものでした。全くの「改悪」といわざるをえません。このタカラ版「鳴神」は三〇〇回ぐらい、ステージをかさねたはずですが、前進座の「鳴神」公演一〇〇〇回の数には入れていません。」と前進座内でも否定的に評価されている。<sup>(27)</sup>このような古典への改作や、演技方法の変化について批判的な立場から、古典がいかにあるべきかの議論が当時の研究者や批評家の間で盛んに行われる。<sup>(28)</sup>伝統演劇が同時代演劇としてよりも、継承と伝統に価値を見いだすようになる時代の潮目だが、この時期だったのかも知れない。

戦後の歌舞伎の研究では、初期歌舞伎や元禄歌舞伎の研究、江戸時代の

歌舞伎資料の発掘などがすすんだ。「歌舞伎十八番」の研究も、市川宗家を中心にすすめられてきた。しかし、文芸作品としての石川淳の「鳴神」を現代において読み解く手がかりが十分に提供されていないことは歌舞伎研究者として反省すべきことである。

二〇一六年は国立劇場開場五十周年である。国立劇場が門閥出身以外の役者や技術者を養成してきたこと、通し狂言や復活狂言に取り組んできたことが、同劇場の成果とされている。次の五十年、歌舞伎が同時代の人々にとってアクチュアリティのある存在になるかどうかが課題となる。古典化された作品の多彩な人生がそのヒントを与えるかも知れない。

#### 付記

本稿は、平成二十三年七月、国際日本文化研究センターにおける共同研究「東アジア近現代における知的交流」での口頭発表「越境する歌舞伎『鳴神』とロシア・新劇・石川淳」をもとにしたものである。

発表に際し、多くの助言をいただきました。記してお礼を申し上げます。

#### 注

- (1) 東晴美「二代目市川左団次の訪欧と「鳴神」——一九〇七年のヨーロッパ演劇と一九一〇年の日本文壇の関わりから」『日本研究』第四十四集、国際日本文化研究センター、平成二十三年十月、三〇五～三三三頁。
- (2) 「咄の具合では行つて見たいと思ひます。彼地へ私が行つて見たうちに「マダム、バツタツフライ」でしたが、筋は不快ぢやありませんが、日本人を写した風俗を如何にも不快に感じましたので、日本の芝居とか風俗とかを此の際に紹介するのは結構だと思ひます。いつか、吾々仲間で冗談咄に、日本の芝居を本当に紹介する為に、俳優の有志を募つて行つて見たい、米国の雑誌へでも広告しようかと言つた事がありました、今度の博

覧会（引用者注 一九一〇年ブリュッセル万国博覧会）は実に逸すべからざる機会です。東京の先輩が行かなくて、大阪の人が行くといふやうな場合になつたら、私が是非此方から運動しても行きたいと思ひます。しかし、行くとして、此方であるやうに大掛りでは何うかと考へます、好い方ばかり大勢行つては経済問題でも困難でせうから。／＼それから女優は無い方が好いでせう。日本の女優はまだ半熟ですから、矢張従来の方が好いと思ひます。これまで川上君が行つたんでも、奴さんが女をして、男が女に扮するといふ事は未だ外国に紹介されて居りませんから、眼新いだけでも結構でせう。」（市川左団次「渡英俳優（前号の拾遺）」『歌舞伎』一一一号、明治四十二年十月、八六～八七頁。）

#### (3)

教育や女性運動について日本にも影響を与えたエレン・ケイの理論を参照した本間久雄「民衆芸術の意義及び価値」（大正五年八月）や、大杉栄「新しき世界の為の新しき芸術」（大正六年一〇月）、島村抱月「民衆芸術としての演劇」（大正六年一月）などが発表された。また、ロマン・ローラの民衆芸術論から、野外劇・ページェントについても盛んに言及された。坪内逍遙『わがページェント劇』（国本社、大正十年）、実践では、新国劇の澤田正二郎による日比谷野外劇「勧進帳」（大正十二年十月）がある。

なお、小山内薫が野外演技の要領を説明するために参照した本は、ビイグル・クロオフォード『公共劇とページェントリ』（Beegle, Mary Porter; Crawford, Jack Randall: *Community Drama and Pageantry*, Yale University Press, 1916）であった。（小山内薫「郷土史劇の経験」『小山内薫演劇全集』2巻、未来社、一九六五年、二四二頁）

#### (4)

田中徳一「筒井徳二郎の海外公演と西洋演劇人の反応——コポー、デュラン、ピスカーティア、ブレヒト、メイエルホリドの場合」『演劇学論集』42 日本演劇学会紀要、二〇〇四年、八九～一一四頁。宮岡謙二「旅芸人始末書・異国遍路 改訂版」修道社、一九七一年。

#### (5)

ペトル・ホリー「チェコ・アヴァンギャルドによる「朝顔」上演をめぐる」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』五〇、二〇〇四年、二一～三二頁。



(6) 松居桃楼『市川左団次』武蔵書房、昭和十七年（一九四二）、二二三頁。  
図版も本書による。

(7) 太田丈太郎「レニングラードの『織田信長』——歌舞伎訪ソ公演再考——」

『共同研究ロシアと日本』7、二〇〇八年三月、一五五〜一七〇頁。太田丈太郎「歌舞伎のレニングラード（2）」[http://www.c.kumagaku.ac.jp/blogs/onta/2008/10/\(二〇一六年十月二十四日閲覧\)](http://www.c.kumagaku.ac.jp/blogs/onta/2008/10/(二〇一六年十月二十四日閲覧))）コンラッドは「織田信長」の翻訳をメイエルホリドにも送っている。メイエルホリドはコンラッドから日本演劇について情報を得ていたことも太田の論文で言及している。メイエルホリドの日本演劇受容に関しては、桑野隆「メイエルホリドについて——日本（演劇）との関係を中心に」『知の劇場、演劇の知』ベリカン社、二〇〇五年、二二一〜二五二頁、中村緑「メイエルホリドの歌舞伎受容」『演劇映像』四八、早稲田大学演劇映像学会、二〇〇七年などを参考にした。

(8) 『左団次歌舞伎紀行』平凡社、昭和四年。

(9) 幡随院長兵衛は、江戸後期に初演された「幡随長兵衛精進組板」（一八〇三年、桜田治助作）、「浮世柄比翼稲妻」（一八三三年、鶴屋南北作）などによるもので伝統的な歌舞伎の演目としてソ連公演のために準備されたようだ。しかし、前掲注（8）によれば初日の前日の稽古を観たロシア人の感想からソ連公演では一度も上演されなかった。

(10) 前掲注（1）。

(11) 秋田雨雀の日記、一九二八（昭和三）四月十三日「自分は歌舞伎は面白いものだが、恐らくはソヴェートに大した利益をもたらさないだろう、むしろ展覧会の方が意味があるだろう」と、ノ氏（引用者注 ノヴォミールスキー）はそれに反対して、歌舞伎は古いものであるが、その持っている芸術の様式、例えば舞踊、音楽などが新しい時代にも意味を持ってくるだろうといった——歌舞伎に対する買いかぶりばかりと外国人には説明し難いものだ——歌舞伎の俳優がみんな立派なカピタリストであり、歌舞伎のテーマがどれだけ日本人の解放的思想の邪魔になっているかしのれない——」

(12) 『秋田雨雀日記』第2巻、未来社、一九六五年、一一九〜一二〇頁。  
神山彰監修『近代日本演劇の記憶と文化』全8巻（森話社、二〇一四年）刊行中。特に第4巻『交差する歌舞伎と新劇』（二〇一六年）の全ての論考が重要であるが、前進座に関しては正木喜勝「共有領域としてのプロレタリア演劇——前進座の誕生とその背景」が参考になる。また、「トラスト・D・E」の上演に関しては、中野正昭「心座と三つの『トラストD・E』——一九二〇年代の演劇にみる「ヘアーキズムの美学／コミュニケーションの政治学」』（『文芸研究』一〇六、明治大学文学部研究所文芸研究会、二〇〇八年十月、一一〜三五頁）を参考にした。

(13) オペラに関しては、『オペラ／音楽劇のキーワード』（仮題、アルテスパブリッシング、二〇一七年三月刊行予定）の「楽劇」「歌舞伎」（東晴美）を参照されたい。

(14) たとえば、明治四十四（一九一一）年に開場した帝国劇場は、音楽劇の公演を想定して建てられた洋式劇場であったが、実際は歌舞伎の公演が多かった。

(15) 映画に関しては、松竹キネマで大正七年に、二代目左団次の弟子である市川左升が殺陣の指導に入っている。左団次が大正元年に一座を引き連れて松竹の専属になったため、左団次とその弟子たちの技術が新しい分野へ波及していった。（永田哲朗『殺陣 チャンバラ映画史』社会思想社、現代教養文庫、一九九三年、四五頁。）

(16) 河原崎長十郎『ふりかえって前へ進む』講談社、一九八一年、一三五〜一五〇頁。

(17) 戸板康二「河原崎長十郎論」『中央公論』昭和三十三年（一九五八）年八月、二九四〜三〇三頁。

(18) 前掲注（6）二七〇頁。

(19) 山崎眞太郎「レパトリーの多様性に就いて——前進座は浮気者でない」『前進座』三、昭和十二年六月、四〇〜四二頁。

(20) 嵐芳三郎『役者の書置き 女形・演技ノート』岩波新書、岩波書店、一九

九七年、二頁。

(21) 河原崎長十郎「私の『鳴神』『演芸画報』昭和十二年七月、四〇〜四二頁。

(22) 『グラフ前進座』創立七〇周年記念『二〇〇一年一月、劇団前進座、四頁。

(23) 戦後十年間の鳴神上演史(『国立劇場上演資料集(五三四)』(日本芸術文化振興会、二〇一〇年六月を基に、東晴美作成)。前進座以外は松竹による公演である。

昭和二〇年一月／帝国劇場／前進座 鳴神上人(河原崎長十郎)

昭和二二年 一月／桐生地方巡演／前進座 鳴神上人(河原崎長十郎)

十月まで、東京・大阪・北海道、東北・九州・四国を巡演

昭和二二年 九月／東京劇場／鳴神上人(⑨市川海老蔵⑩団十郎)

昭和二四年 二月／三越劇場／鳴神上人(⑤市川染五郎⑧松本幸四郎)

その後、歌舞伎座(大阪) 東京劇場

昭和二四年 五月／全国巡演／前進座 鳴神上人(中村公三郎)

昭和二七年 二月／中座(大阪)／鳴神上人(坂東養助⑧坂東三津五郎)

昭和二七年二月／南座(京都)／鳴神上人(⑧松本幸四郎①白鸚)

昭和二八年 二月／東海地方など巡演／前進座 鳴神上人(河原崎長十郎)

昭和二九年 五月／南座(京都)／鳴神上人(坂東養助⑧坂東三津五郎)

昭和二九年 九月／大阪朝日ラジオホール／前進座 鳴神上人(河原崎長十郎)

十郎)

昭和三〇年 八月／映画「歌舞伎十八番 鳴神 美女と怪龍」 鳴神上人

(河原崎長十郎)

尚、前進座の地方巡演に関しては、前掲注(22)や清水一朗「戦後の前進座地方公演管見」『歌舞伎 研究と批評』42「特集「前進座」とその時代」、歌舞伎学会、二〇〇九年四月、六三〜六八頁。

(24)

明治に左団次が鳴神を上演した前年に、同じ十八番物の「毛抜」を左団次が復活し大当たりをとる。「引用者注「毛抜」が」左団次と相談の上久し振りで上場されて、改めて市川宗家は此脚本買入れ、長く打絶えてゐた

「毛抜」の狂言を再び世に出すやうになつたのと同時にその版權を握つた訳です(川尻清潭「毛抜(歌舞伎劇型十八種)」『演芸画報』大正九年一月、三一〜三一五頁)。歌舞伎十八番に対する市川宗家の権威が近代以降も影響力を持つことがうかがわれるエピソードである。

(25)

重松恵美「石川淳「鳴神」論―歌舞伎「鳴神」の影響と「自己脱却」の主題」『日本文学』三八、日本文学学会(関西学院大学内)、二〇〇二年二月、九九〜一四頁。木下啓「石川淳と歌舞伎―『雪のイヴ』、『鳴神』など」『文学研究論集 文学・史学・地理学』二〇、明治大学大学院文学研究科、二〇〇四年二月、一四九〜一六一頁。重松恵美「石川淳と安部公房―「鳴神」「飢餓同盟」の描く労働運動の諸相」『梅花日文論叢』、二〇〇四年三月、三七〜五一頁。山口俊雄「石川淳作品史試論・一九四五〜五年―『焼跡』から『革命』へ―(統)―『珊瑚』『鳴神』『虹』『愛知県立大学日本文学部論集 国語国文学科編』2(二〇一〇年)、二〇一一年二月、一〜一九頁。日文研叢書『石川淳と戦後日本』二〇一〇年、五一〜七九頁。

(26)

河原崎長十郎「前進座とともに生きる」『前衛』(日本共産党中央機関誌)一九五三年五月、二六〜三〇頁。

(27)

前掲注(20)、三七頁。

(28)

今尾哲也「歌舞伎よ厳正な古典たれ」『歌舞伎評論』昭和二八年一月、服部幸雄「『歌舞伎』は果して「現代劇」たり得るか」『幕間』昭和二八年一月など。

引用文中、旧字体・異体字は新字体で記し、ルビは必要箇所に限り、改行は／で示した。

(ひがし はるみ 日本語日本文学科)